

Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima A. L. Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)

EDITORA



UnB



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Fernando César Lima Leite
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
: Carlos José Souza de Alvarenga
: Estevão Chaves de Rezende Martins
: Flávia Millena Biroli Tokarski
: Jorge Madeira Nogueira
: Maria Lidia Bueno Fernandes
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
: Sely Maria de Souza Costa
: Verônica Moreira Amado



Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)



Equipe editorial
: Luciana Lins Camello Galvão
: Elaine Pires
: Wladimir de Andrade Oliveira
: Haroldo Brito
: © 2019 Editora Universidade de Brasília
: Direitos exclusivos para esta edição:
: Editora Universidade de Brasília
: SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
: 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
: Telefone: (61) 3035-4200
: Site: www.editora.unb.br
: E-mail: contatoeditora@unb.br
: Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
: desta publicação poderá ser armazenada ou
: reproduzida por qualquer meio sem a autorização
: por escrito da Editora.
: Esta obra foi publicada com recursos provenientes do
: Edital DPI/DPG nº 3/2019.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

L766 Literatura, arte e feminismos / Adriana de Fátima Alexandrino
 Lima Barbosa, Susana Souto Silva (organizadoras). – Brasília :
 Editora Universidade de Brasília, 2021.
 202 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-008-4

1. Literatura. 2. Arte. 3. Feminismo. I. Barbosa, Adriana de
Fátima Alexandrino Lima (org.). II. Silva, Susana Souto (org.).
III. Série.

CDU 82:396

Sumário

Apresentação 7

Capítulo 1

Mulheres: caminhos e atalhos na ficção de Clarice Lispector 11

Nádia Battella Gotlib

Introdução: o mito e a desmitificação 12

Um conto: Luísa. Uma situação 17

Uma crônica: Artemira. Um retrato 19

Um romance: Janair. Um processo 23

Conclusão. É a hora 25

Capítulo 2

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – Diadorim & Grande Sertão: Veredas 29

Caroline Neres de Andrade

“Tão galante moço, as feições finas caprichadas” 30

“Saudade de ideia e saudade de coração” 36

“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?” 39

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” 45

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” 52

Capítulo 3

O feminino e a insurreição pela linguagem 69

Ondina Pena Pereira

Capítulo 4

Feminismo, revolução e artes visuais 81

Raísa Curty

Capítulo 5

A paz só aparece nessas horas, em que a guerra é transferida, viu? (ou o estridente presságio de 2019 no Brasil) 89

Hilan Bensusan

Capítulo 6

O discurso da feitiçaria e o transe do neoliberalismo 97

Susan de Oliveira

Capítulo 7

“Irmãs”, de Kollontai: o debate sobre o lugar da mulher na literatura e na práxis social 113

Carla Cristina Guimarães

Thais Cristina da Silva

Alexandra Kollontai: vida e militância 115

O conto “Irmãs” à luz dos pressupostos de Kollontai 120

Capítulo 8

O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais? 133

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes 133

Arte negra para quem? 139

Capítulo 9

Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina 153

Lizandra Filgueiras Andrade

O lugar da autoria feminina 161

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu” 166

Capítulo 10

Inteligência coletiva e amizade política: por uma teoria da vanguarda feminista 177

Cecilia Palmeiro

As línguas das loucas 180

Quando a história se torna crítica, a arte se radicaliza 184

Poética e vanguarda 189



Capítulo 8


8

O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais?

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes

Na maioria das vezes, vamos aos museus, às bienais e a galerias de arte com foco no objeto artístico e no artista, quase nunca pensamos em *quem* escolheu o que vemos e *por quais razões*, *indiferentemente* de que arte estejamos falando. Mesmo que o espectador mais politizado consiga questionar os sistemas de escolha, localizar as curadorias – majoritariamente feitas por homens brancos – e reivindicar por mais diversidade, dificilmente pensará em como a audiência pode propagar, a partir do que consome culturalmente, ideias perigosas ou reforçar os lugares de violência sobre sujeitos historicamente marginalizados.



Indo um pouco mais longe, raramente paramos para refletir sobre as implicações no consumo de objetos artísticos oriundos de sujeitos e grupos violentados por processos históricos que perpetuam a sua invisibilidade e tentam aniquilar sua subjetividade.

Existem estudos que abordam o fetichismo observado no consumo artístico do corpo negro em estado de violência estetizada, ou erotizado, visto como objeto de um desejo alimentado por uma atração pelo exótico. Não se trata apenas de reclamar pela inclusão de artistas negras(os) em exposições e bienais, mas de revelar como os sistemas de consumo da arte ainda se sustentam numa lógica supremacista branca. Para romper com essa lógica, é preciso entender os efeitos coloniais que perpassam as dinâmicas ligadas ao consumo da arte, nesse caso, em particular, da arte negra. Para irmos ao cerne da questão, basta fazermos algumas perguntas, imaginando-nos diante de uma exposição de arte produzida por artistas negras(os): a exposição, em um determinado local, seria direcionada para uma audiência majoritariamente negra? Essa suposta audiência negra teria como acessá-la? Poderia ser destinada a uma audiência branca com o objetivo de politizá-la? A/o artista dialoga com as subjetividades negras e brancas ou apenas uma ou outra? É uma arte que reforça o consumo do negro como o “Outro” exótico? É uma arte que reproduz as imagens de violência e situações em que o sujeito negro está sendo subjugado por brancos? Essas indagações nos provocam e, inevitavelmente, nos obrigam a ir profundamente em busca do que significa o trânsito da arte negra.

Por meio do cruzamento entre o pensamento teórico e as obras artísticas de duas/dois artistas negrxs contemporânx, ¹ Grada Kilomba e Yetunde Olagbaju, procuro observar os pontos em comum entre ambx que sejam relacionados a uma proposta em torno de uma linguagem descolonizada e um questionamento do lugar da arte negra no contexto pós-colonial, no que tange à sua proposta estética e ao público para o qual é

¹ Em respeito ao gênero de Yetunde Olagbaju, que se identifica como não binário, optei por usar o x em todas as construções que me levem ao feminino ou ao masculino quando me refiro a elx, já que não temos o equivalente ao gênero neutro, que no inglês é representado por “they/them”.

destinada. Os trabalhos desses artistas negrxs nos levam a pensar em formas de contestação e novas abordagens pós-coloniais que visam enfrentar a manutenção do apagamento da negritude em suas variadas dimensões.

A arte ocidental vem enfrentando uma tensão produtiva no âmbito pós-colonial. Não é apenas a forma de produção (coletiva ou individual), os temas, a autoria, a diversidade de olhares e as técnicas que geram debates, mas, também, os discursos produzidos por meio de produtos artísticos que circulam em meio a ondas políticas de tendências conservadoras e neofascistas. A abordagem crítica sobre a espacialidade e a temporalidade coloniais acabam vinculando as razões para o subjugamento das populações subalternizadas e exploradas a uma expansão “produtiva” e “evolutiva” do mundo ocidental capitalista, mesmo quando localizam a crueldade da exploração, por brancos europeus, dos sujeitos implicados contra a própria vontade nesse processo.

O fato é que o sistema colonial continua sendo lido a partir de uma lógica própria, e, muitas vezes, as desconstruções pós-coloniais não conseguem quebrar essa lógica e oferecer uma completa rasura das práticas imbricadas nesse sistema. Para isso, seria necessário não só localizar as violentas imposições aos povos colonizados, escravizados, subjugados pelos modelos do mundo branco ocidental – o que costuma ser feito sob a crítica pós-colonialista –, mas também deslegitimar o seu legado simbólico resguardado no cânone, colocando-o em diálogo com as simbologias presentes nas expressões artístico-culturais invisibilizadas e desprezadas.

A relação pós-colonial *versus* colonial nas artes contemporâneas não é algo resolvido, portanto. A crítica não foi ainda capaz de lidar com o conjunto canônico que representa as estruturas culturais vistas como legado do passado ou como o próprio passado, constituindo-se em *memória coletiva* universal. O cânone artístico de países que foram colonizados é erguido sob modelos europeus elitizados e segregadores em todos os seus aspectos desde a origem. Na maioria dos casos, as obras produzidas não passam de cópias daquilo que era definido na Europa como válido, belo; portanto, qualquer relação com a nossa memória por meio das artes invoca não apenas a dicotomia do maniqueísmo

constituente do cânone, como a sua própria lógica hierarquizante, organizadora, sexista, linear e ascendente.

Para refletirmos sobre o maniqueísmo presente nos sistemas de arte europeia, podemos voltar a Frantz Fanon (1968, p. 28), que chama a atenção para a organização espacial da colônia para entender a violência de seus mecanismos ao observar que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” e “este mundo cindido em dois é habitado por espécies diferentes”. Essa marca divisória sobre a qual fala Fanon não serve apenas para nos lembrarmos de que uma “enorme diferença nos meios de vida” que “gerava desigualdades” estava naturalizada, mas, principalmente, serve para sabermos que, por meio dessa divisão no mundo colonial, “verifica-se que o que retalha o mundo é antes de mais nada o fato de pertencer ou não a tal espécie, a tal raça” (FANON, 1968, p. 28). A partir da cisão, o colonizador elabora todo o seu projeto de controle, contra o qual o colonizado passa a se colocar numa tensão perpétua, pois foi transformado pela lógica colonial na representação absoluta do mal, como nos mostra ainda Frantz Fanon (1968, p. 30):

A discussão do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional de pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta. O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, com o auxílio de sua polícia e de sua gendarmaria, o espaço do colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores. Não basta ao colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor, jamais habitaram o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, ousemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto.

Ora, se o mundo era bipartido entre raças (de um lado o sujeito branco e do outro lado o “Outro”, negros e indígenas, representantes do

mal), as relações violentas de poder foram retratadas ou representadas simbolicamente em absolutamente todas as produções artísticas e culturais, as quais, sistematizadas e propagadas por instituições e processos de educação, continuam engendradas nas dinâmicas sociais e raciais atuais.

Ser artista e ser negra(o) no ocidente é em si uma profunda indagação sobre o mundo erguido a partir de uma simbologia eurocêntrica, pois todas as formas de reinterpretação da vida institucionalizada partem de uma tradição construída como branca a partir do mundo greco-romano. Racismo, sexismo e xenofobia estão enraizados na cultura ocidental, e são artistas não brancas(os) quem mais agudamente tratam de desconstruir esse fato, propondo não apenas novas leituras, como novas linguagens que possam abarcar as complexas relações e (des)encontros entre culturas opostas.

A arte negra tem produzido questionamentos importantes sobre o lugar da arte e da(o) artista negrx no contexto de produção e de consumo. As obras de Yetunde Olagbaju e de Grada Kilomba dialogam em seus temas, mas se manifestam de maneiras completamente diferentes, sendo que ambxs discutem seus pensamentos e teorias em relação ao lugar do racismo na vida de sujeitxs negrxs.

A obra de Grada Kilomba aborda de forma teórica as contradições discursivas no mundo pós-colonial. Kilomba também é acadêmica e parte do feminismo para propor uma teoria que une a sua experiência de mulher negra com a sua prática intelectual, levando ao seu trabalho como artista interdisciplinar as diversas manifestações do racismo no mundo pós-colonial. De raízes africanas, a artista nasceu em Lisboa em 1968 e atualmente vive e trabalha em Berlim, lugar a partir do qual elabora as suas reflexões teóricas devido aos embates e experiências racistas sofridos na trajetória acadêmica. Sua obra tem sido apresentada nas principais exposições e instituições de arte pelo mundo. Em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), Grada Kilomba analisa os efeitos do mundo colonial no racismo contemporâneo, unindo memória, experiência e teoria feminista decolonial.

Yetunde Olagbaju é alguém que trata de elaborar seu pensamento artístico a partir de uma visão crítica pós-colonial e também feminista,

sempre atentx aos processos que envolvem o fazer e o circular artístico. É umx artista afroamericanx multidisciplinar e curadorx não binárix. Nasceu em 1993, foi criadx em Minnesota e atualmente reside em Oakland, cidade da Califórnia. Yetunde preocupa-se com o bem-estar do sujeito num mundo rodeado de violências e trata de reelaborar o trauma do racismo, cujos efeitos conseguem aniquilar a vida de pessoas negras. O seu trabalho artístico aborda ancestralidade, viagens no tempo, espaço, escavação emocional, arquivos de memórias e relacionamento do humano com a negritude do universo. Suas obras já foram exibidas no Museu de Arte Moderna de São Francisco (MoMA), Facebook HQ, Museu da Diáspora Africana, Yerba Buena Center for the Arts, Oakland Museum e outros. Atualmente é curadorx residente no Centro Cultural SOMArts-SF. O fato de ser também curadorx faz com que o lugar que ocupa a arte negra e seus “efeitos”, tanto subjetivos quanto coletivos, na audiência sejam uma questão de interesse e elaboração dx artista.

Trazer essxs artistas para um diálogo neste texto alimenta a nossa percepção de que há um profundo interesse nas formas de elaborar e reelaborar a história de sofrimento do povo negro nas artes e na transmissão/recepção dessas propostas por determinadas formas de seu consumo. A interação de artistas negros, a exemplo dxs que aqui abordo, com o mundo institucional dos museus e galerias acaba provocando profundamente o espectador, geralmente branco, desacostumado a sentir e ver interpretações e proposições de subjetividades que não encontram ecos no repertório artístico da cultura da branquitude.

Os modelos subjetivos de pertencimento, identificação e reconhecimento que foram preservados retratam e representam uma supremacia branca na encarnação do que é positivo, que possui o poder de escolha, a encarnação de desejos e subjetividades, sendo todo o resto o “Outro”, aquilo que Grada Kilomba subverte ao reclamar para si o direito de escrever a sua própria história em ruptura com a história escrita sobre os sujeitos negros pela mão do sujeito branco: “Enquanto escrevo eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade. A autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019a, p. 28).

Kilomba está em diálogo com a discussão proposta por bell hooks (2019) sobre os lugares de sujeito e de objeto que as relações coloniais estabeleceram, sendo ao negro destinado o lugar de objeto. Essa é a reflexão que desejo atrair para este trabalho: o que artistas negrxs estão propondo para rasurar o seu lugar forjado pela supremacia branca? Como resolver na arte as ambíguas relações implicadas no resgate da memória e suas projeções no presente e no futuro, desejados como realidades libertas da lógica colonialista? Para que audiência é destinada a arte negra: audiência branca ou audiência negra? Não há respostas definitivas, pelo menos eu não as tenho, mas há bons caminhos de reflexão no próprio trabalho dessxs artistas negrxs que trazem para suas obras elementos estéticos postos em relação àquilo que o mundo supremacista branco elaborou para rasurá-lo em seus próprios esquemas.

Arte negra para quem?

A arte, seja a proporcionada pelos mecenatos da realeza no âmbito da Modernidade, a subsidiada pelo Estado ou a patrocinada por empresários do mercado de arte, sempre esteve vinculada às elites. A sua produção e consumo estabeleceram desde sempre os parâmetros de classe a despeito de todo o caráter contestatário que tenha adquirido em alguns momentos-chave da história ocidental. Em sua forma legitimada, a arte corresponde às expectativas burguesas de prazer e conhecimento aliadas ao desejo de consumo de objetos de valor, não à toa, é “curada” em museus e galerias com o cuidadoso respaldo das estéticas vigentes em diálogo com as tendências financeiras do mercado.

A questão, portanto, do consumo da arte é uma questão que extrapola a necessidade humana de fruição. Se aliarmos a isso o controle político sobre as massas e a noção comunitária de pertencimento, o direito a “consumir” arte vai estar vinculado ao projeto ideológico do Estado. Arte, portanto, passa a ser *um lugar* político e uma forma política de atuação, algumas vezes vinculadas a ações de contestação, outras à manutenção dos ideais ligados ao poder, tanto do ponto de vista de sua produção quanto de sua recepção. Em diversos contextos

históricos, artistas usaram a arte como uma ferramenta de mudanças sociais e políticas, seja dentro de um recorte temporal concomitante com sua produção seja no seu resgate e releitura:

A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. Contudo, essas práticas divergentes têm um ponto em comum: geralmente consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. Ao cabo de um bom século de suposta crítica da tradição mimética, é forçoso constatar que essa tradição continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas. Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível (RANCIÈRE, 2017, p. 52).

Ao tomarmos o sistema de arte do ponto de vista pós-colonial, pensamos nos lugares raciais ali contidos, tanto daqueles sujeitos que representam, quanto dos que são representados, e ainda dos que consomem determinadas obras de arte. Nos deparamos com o fato de que a arte produzida por sujeitos brancos costuma representar a universalidade da existência humana, é a que dita não apenas as tendências estéticas, mas a que define o que o espectador que visita museus e galerias deve esperar e acessar, uma vez que as populações não brancas não são o alvo das negociações culturais dominantes. O consumo de arte produzida por artistas negros tem seu lugar predeterminado nesse jogo, com o

olhar branco masculino tentando agenciar o que é visto e como é visto, pois a maioria dos curadores brancos coloca a arte negra a partir de um lugar de exceção, inclusive, muitas vezes, com um fascínio exagerado pelo “Outro”, numa tentativa de aplacar a culpa que lhes paira e de mitigar a sua crise de identidade ou existencial (KILOMBA, 2019a).

bell hooks (2019, p. 18) observa que:

[...] do ponto de vista do patriarcado branco capitalista, a esperança é que o desejo pelo “primitivo” ou fantasias sobre o “Outro” possa ser explorada de modo contínuo, e que tal exploração ocorra de uma maneira que reforce e mantenha o *status quo*.

Em diálogo com bell hooks, a jornalista Rosane Borges, no prefácio do livro daquela, chama a atenção:

A voracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares). (HOOKS, 2019, p. 18).

Quando artistas negros surgem no campo artístico, se veem com um duplo desafio: contestar a universalidade da supremacia branca e oferecer sistemas simbólicos de representação da subjetividade negra ao mesmo tempo similares, no alcance simbólico, e opostas aos modelos brancos impostos. hooks (2019) observa que o desafio de repensar modelos de branquitude provoca artistas e intelectuais negros a reinventarem um dizer transformador sobre raça e representação. Grada Kilomba e Yetunde Olagbaju tratam em suas obras de questões subjetivas compartilhadas por sujeitos em contextos afrodiaspóricos: o trauma gerado pelo racismo e a busca por uma ancestralidade negada aos escravizados arrancados de suas nações pelos senhores brancos durante o período colonial.

Grada Kilomba aborda a atemporalidade do “racismo cotidiano”, definido por ela como “a reencenação de um passado colonial, mas

também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (KILOMBA, 2019a, p. 29). Numa prática artística que subverte as linguagens, ela propõe revisitar os traumas recontando mitos da cultura branca que elaboram as relações de violência na sociedade ocidental, utilizando esses mitos como metáfora do racismo. Ao fazer isso, a artista mostra-se consciente de que os espaços de exibição de sua obra são frequentados, majoritariamente, pela audiência branca e utiliza-se dos mitos fundacionais mais conhecidos da tradição ocidental para levar o conteúdo sobre racismo. Ao mesmo tempo, ao trazer um símbolo ligado ao aspecto fundacional da cultura africana – o *griot* – e a oralidade como organizadora das subjetividades negras, a autora aproxima a sua obra também do público negro, que, certamente, não lerá o conteúdo da mesma forma que o público branco, mas estará também vendo uma desconstrução do racismo.

Nas obras intituladas *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017) e *Illusions Vol. II, Oedipus* (2018), Grada Kilomba reconta os mitos greco-romanos encenando as práticas *griots* numa mistura de técnicas narrativas. A artista une tanto na linguagem quanto no conteúdo e na técnica os mundos africano e europeu. As obras guardam um minimalismo provocador, pois, ao mesmo tempo que deixam livre e em foco a narrativa, o contar e recontar, elas também retiram a arte negra do lugar do exótico.

A própria Grada Kilomba encena a contadora de história, uma espécie de *griot* futurista, e narra os mitos de Narciso e Eco (*Illusions I*) e de Édipo (*Illusions II*) numa videoinstalação na qual aparece sentada, em bancos de madeira clara ou em uma escada (o vídeo é exibido em uma tela menor separada do resto, localizado na lateral da grande tela em que as narrativas são encenadas por atores negros) com uma voz neutra, límpida e quase desprovida de emoção.

Ao utilizar como metáfora do racismo violento os mitos que organizam a psiquê ocidental, a artista convoca a plateia para dois exercícios intensos: um mergulho na violência do racismo e uma ressignificação cultural da herança europeia, o que só pode ser feito em contato com outros sistemas simbólicos que têm sido apagados com a supremacia branca.

Grada Kilomba utiliza-se do jogo maniqueísta branco para novas interpretações, já que trazer o narcisismo e o símbolo do eco para abordar o domínio da “branquitude” sobre todos os imaginários que dominam as realidades e memórias pós-colonialistas é falar da invisibilidade de outras culturas, com o amor narcísico pela própria imagem (branca) e o silêncio de Eco que apenas repete as palavras de Narciso (racismo) sendo uma metáfora, segundo a artista, da sociedade “que não resolveu o seu passado”. Na instalação em que aborda o complexo de Édipo, Grada Kilomba suspende o fatalismo do destino, no caso, “metáfora para o encontro cultural violento escondido por falsas bondades”, e explora “o genocídio contra corpos negros marginalizados”, com toda a interpretação da Esfinge sendo uma “metáfora para o conhecimento”, como a própria artista define, o conhecimento que reelabora o lugar do “Outro” no mundo pós-colonial.

Já Yetunde observa o racismo a partir da resistência, vendo a sobrevivência dos sujeitos negros como uma resistência sobrenatural: “Sobrevivência para o povo negro é geralmente uma forma de magia. É magia legítima”.² (OLAGBAJU, 2017, tradução nossa). Yetunde trabalha esse aspecto traumático em sua obra a partir de viagens atemporais, sobrepondo passado, presente e futuro. Numa dimensão também futurista e totalmente deshierarchicalizada, pretende se desvincular das histórias de violência por meio da busca pelo legado positivo da cultura dos antepassados, podendo assim transformar o futuro (OLAGBAJU, 2017, tradução nossa).³

² “*Survival for Black people in general is a way of magic. That is legit magic.*” (OLAGBAJU, 2017).

³ “*For me having the opportunity to access the past – as a living, breathing, changing, archive – is in itself radically healing. Being able to access your past, the past of your ancestors, and to understand that this level of complexity exists within all of us, allows you to orient yourself within your own humanity. In my experience, that leads to feeling deep appreciation and gratitude of the legacies that have gone into making us who we are and who we will become. I like to think that visiting these lives and moments of the past – through ritual, art making, narrative building – can help us heal the nethermost parts of ourselves.*” (OLAGBAJU, 2017).

Para mim, ter a oportunidade de acessar o passado – como um arquivo de vida em respiração, uma mudança – é em si mesmo radicalmente curativo. Ser capaz de acessar seu passado, o passado de seus ancestrais e entender que esse nível de complexidade existe dentro de todos nós permite que você se oriente dentro de sua própria humanidade. Na minha experiência, isso leva a sentir profunda gratidão e gratidão pelos legados que nos fizeram ser quem somos e quem nos tornaremos. Eu gosto de pensar que visitar essas vidas e momentos do passado – por meio de rituais, criação de arte, construção de narrativa – pode nos ajudar a curar as partes mais fundas de nós mesmos.

Em sua obra *I Gave Myself Space to Go Back...Pt 2*, uma video-performance, Olagbaju faz um estudo íntimo e ritualístico de seus processos de autoconhecimento e de encontros com suas origens. O vídeo abre com imagens de Olagbaju usando um vestido amarelo e segurando um espelho. Há duas imagens de Yetunde e, ao mesmo tempo que elas são de muita presença, são etéreas e se fundem e se separam o tempo todo. Dentro de uma paisagem sonora e espacial misteriosa, Yetunde vai recitando passagens de um livro de ciências dos anos 1970, mas vai retrabalhando o texto original para se encaixar às personagens de si mesma e às paisagens. Vamos acompanhando xs “várixs” Yetundes pelo tempo indefinido e pelas geografias desérticas e belas, vestidx com cores diferentes quando muda o cenário. O espectador entra em um estado de encantamento e vai percorrer três belas paisagens habitadas por seres etéreos interpretados por Olagbaju, que estão mirando espelhos, que funcionam menos para refletir a imagem que vemos e mais como uma espécie de antena que capta o inominável, o imperceptível e se comunica com a luz. Cada cena tem duas imagens sobrepostas variando qual fica sobre a outra, permitindo que Olagbaju se torne várias figuras de uma só vez. “Eu queria que parecesse que o espectador está presenciando um ritual que está acontecendo, em um momento, entre três entidades diferentes, de diferentes momentos do tempo”, revela x artista.

Em seu trabalho, Yetunde também propõe um jogo com as linguagens, trazendo as marcas da ancestralidade não ligadas ao exótico geralmente associado às culturas africanas, mas por meio da *performance* e de cores que estão carregadas de signos da cultura africana, deslocados de seu lugar-comum. A artista claramente faz um trabalho voltado para a audiência negra, embora seja acessível a qualquer audiência pela associação com o tempo, portais e ambientes místicos não totalmente decifrados. Apesar de não acionar uma ação discursiva do racismo, reelabora o trauma do apagamento e invisibilidade por meio do simbólico. A multiplicidade dos corpos, a paisagem, a transparência, a música e os movimentos são chamados para o autoconhecimento, a descoberta de um passado leve e livre que traz um conhecimento fundamental: o da ancestralidade, que implica na sobrevivência e na comunhão com a natureza.

As duas artistas pensam as suas obras em relação aos seus lugares coletivos, colocando a subjetividade negra como algo que ultrapassa a experiência individual, embora esta sempre esteja ali. Entretanto, evitam em seus trabalhos imagens e reminiscências à violência e opressão contra o corpo negro. A história consagrou o lugar do negro como um lugar de silêncio que é lembrado por muitas pesquisadoras negras, por exemplo, com o exemplo da imagem da máscara de Anastácia, mas é imperativo que as narrativas pós-coloniais rejeitem esses lugares e proponham novas significações para as memórias coletivas dos povos da diáspora, afinal, “somos especialistas em branquitude crítica e em pós-colonialismo. Nesse sentido, a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2019a, p. 68). A chamada de Kilomba é para entendermos as relações perigosas que herdamos do mundo colonial, pois a supremacia branca continua a se beneficiar da localização do corpo negro como periférico, marginal. É preciso reelaborar com cuidado o lugar da margem.

Em uma palestra na Universidade da Califórnia, em Berkeley, Yetunde discutiu o perigo que a própria arte negra pode gerar quando

levada a ser consumida por audiências brancas sem que mediações tenham sido feitas (OLAGBAJU, 2019, tradução nossa):

Também expandindo, não devemos permitir que instituições brancas como galerias e museus controlem como nos vemos e arquivamos nossas experiências como negros. Estou falando de um projeto sobre “Meditações negativas para sempre no tempo e no espaço” [curadoria de Yetunde Olagbaju e Kevin Bernard Moultrie Daye]. “Há muitos artistas diferentes que realmente pegam o corpo negro, como Patricia Renee’ Thomas, que pega o corpo negro e usa o corpo negro como forma de entender a memória negra e o pensamento coletivo negro, e que usa isso como uma maneira de classificar, de segurar um espelho, de como experimentamos a cor da nossa pele e como a experimentamos em relação à supremacia branca. Muzae Sesay, Tosha Stimage, Lukaza Branfman-Verissimo [...] Lukaza, que veio como uma curandeira negra do futuro e trouxe essas iconografias e máscaras específicas e nos acolheu nesse ritual de dizer que não nos permitiremos nos comprometer com um entendimento de experiência e cura negras.”⁴

A necessidade de resgatar a história, muitas vezes carregada de violências, ou as marcas culturais autóctones para remeter-se às memórias e antepassados, pode estar presente na arte produzida por sujeitos negros, afinal, envolve a experiência negra no mundo, mas não deve definir seus

⁴ “Also expanding on not allowing white institutions like galleries and museums control how we see ourselves and archive our experiences as Black people. I’m talking about a project on “Forever, A Moment: Black Meditations on Time and Space” [curated by Yetunde Olagbaju and Kevin Bernard Moultrie Daye]. There are a lot of different artists who really take the Black body, such as Patricia Renee’ Thomas, who takes the Black body and uses the Black body as ways of understanding Black memory and Black collective thought, and who uses it as way to sort of hold a mirror to how we experience our skin color, and how we experience it in relation to white supremacy. Muzae Sesay, Tosha Stimage, Lukaza Branfman-Verissimo [...] Lukaza, who came in as a Black healer from the future and brought these specific iconographies and masks and welcomed us into this ritual of saying we’re not going to allow ourselves to commit to one understanding of Black experience and healing.” (OLAGBAJU, 2019).

lugares e espaços. A geografia de simbologias ancestrais das culturas da diáspora está ainda escamoteada pela violência e o racismo de herança colonial; é preciso recuperar e redimensionar a contribuição imagética da arte negra, rearticulando seus sentidos e conteúdos em diálogo com o pensamento pós-colonial. Nesse sentido, vale a pena recuperar o que diz a filósofa Djamilia Ribeiro sobre as vozes das mulheres negras que ficaram invisibilizadas e fazermos o exercício de trazer isso pensando a arte negra (RIBEIRO, 2017, p. 22):

Nesse diálogo, que também se refere a protagonismo, capacidade de escuta e lugar de fala, façamo-nos as perguntas: Que histórias não são contadas? Quem, no Brasil e no mundo, são as pioneiras na autoria de projetos e na condução de experiências em nome da igualdade e da liberdade? De quem é a voz que foi reprimida para que a história única do feminismo virasse verdade? Na partilha desigual do nome e do como, os direitos autorais ficam com as Mulheres Negras, as grandes pioneiras na autoria de práticas feministas, desde antes da travessia do Atlântico. Como herdeiras desse patrimônio ancestral, temos em mãos o compromisso de conferir visibilidade às histórias de glória e criatividade que carregamos. Esse *turning point* nas nossas narrativas relaciona-se com a principal pauta do feminismo negro: o ato de restituir humanidades negadas.

Quando falamos do consumo de arte negra, é importante frisar que há uma diferença extrema entre as experiências de negritude e a definição do que é ou como deve ser a arte exibida em galerias, o que é assunto de grande cuidado e de ajustes todo o tempo, como vemos no pensamento de Olagbaju (2019, tradução nossa):

Eu também quero falar sobre a supremacia branca como o centro da expressão negra.
O que estou vendo é que os afrofuturismos estão realmente crescendo aqui, mas também me pergunto e sou cauteloso em relação, especificamente, a instituições

de galeria que têm sido historicamente brancas, serem atraídas e o que estamos permitindo que elas estabeleçam como o cânone negro deste tempo. Como curadores negros e artistas precisamos desafiar instituições historicamente brancas a não representar a negritude como um monolito. É uma experiência expansiva, temos tantas pessoas diferentes de todas as esferas da vida aqui, cujo fator de conexão é a nossa cor de pele e também a nossa experiência negra no mundo.⁵

Vendo a arte negra a partir de desxs artistas, observamos que tanto o pensamento de Yetunde Olagbaju quanto o de Grada Kilomba, além de ilustrar novas possibilidades de linguagens, levam-nos a enfrentar a arte negra em relação ao seu consumo, tanto o consumo no sentido político quanto no sentido subjetivo, lúdico e simbólico. O propósito de uma certa representação em torno do corpo negro pode significar algo para uma plateia negra e outra coisa completamente diferente para determinadas audiências brancas, como no exemplo abordado por Yetunde Olagbaju (2019, tradução nossa):

Nós também temos Chris Martin [na mesma exposição de *Forever, A Moment: Black Meditations on Time and Space*], que é uma daquelas pessoas que eu sinto que está potencialmente em perigo de ter seu trabalho consumido pelo público branco e ser a única coisa que o público branco decide que é o auge do que a arte negra deveria ou não deveria ser, ou deveria estar... certo, essa iconografia tem muitas cordas e laços, presos em

⁵ “I also want to talk about white supremacy as the center of Black expression. What I’m seeing is that afro-futurisms is really booming here, but I also wonder and am wary of specifically gallery institutions that have been historically white, what they’re attracted to and what we’re allowing them to establish as the Black canon of this time. As Black curators and artists we need to challenge historically white institutions and not curate Blackness as a monolith. It’s an expansive experience, we have so many different people from all walks of life here, whose connecting factor is our skin color and also our Black experience in the world.” (OLAGBAJU, 2019).

correntes, e essa carta que diz: “querido KKK, o leste do Mississippi é seu, sinceramente negros livres.”⁶

Apesar de toda a discussão de que a arte não tem obrigação moral alguma, é preciso entender que isso se refere à moral castradora, didática e dogmática. A arte tem sua obrigação ética como todas as esferas que circulam em torno do ser humano. Mais do que a arte em si, é a sua audiência que deve ser pensada, assim como as curadorias “de certas instituições de supremacia branca” e de discursos ainda alinhados com o olhar colonial. É preciso termos em mente essa distinção, consumo de arte negra por audiência branca e o consumo de arte negra por audiência negra, se quisermos nos comprometer com uma atitude política de não reforçar ou reproduzir os estereótipos coloniais que pairam sobre o mundo contemporâneo. Não porque se deva estabelecer limites ou restrições de quem pode ou não pode consumir arte, mas *certas* produções artísticas, já que, no caso dos corpos que foram escravizados ou violentados no sistema colonial, a permanência da marginalidade é uma força contraditória e perigosa: pode ser negativo reacender o lugar marginalizado e pode também ser positivo, pois “falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro”? (KILOMBA, 2019a, p. 68).

Ponho a própria Yetunde Olagbaju em diálogo com essa questão levantada por Kilomba. Como artista, curadora e pesquisadora, Yetunde vivencia o permanente conflito de pensar a arte de forma coletiva, pois reconhece a necessidade, neste momento – no qual ainda é incipiente do ponto de vista institucional a representação das subjetividades, dos processos históricos

⁶ “We also have Chris Martin [in the *Forever, A Moment: Black Meditations on Time and Space exposition*], who is one of those people who I feel like is potentially in danger of having their work consumed by white audiences and having it be the only thing, that has white audiences decide is the pinnacle of what Black art should or should not be, or [in this case what it] should be... right, this iconography has a lot of nooses, caught in chains, and this actual letter says ‘dear KKK, east of the Mississippi is yours, sincerely free negros.’” (OLAGBAJU, 2019).

e das experiências negras pelos próprios negros –, da construção de imaginário da negritude como parte de uma sociedade sob outros valores e da formação de capital simbólico diante do mundo supremacista branco.

A outra coisa com que quero que todos saiam daqui é: como curadores, artistas e galeristas, lembrem a todos que temos o poder de determinar prioridades dentro do campo. Nós não temos que aderir a uma espécie de versão monolítica da negritude e eu acho que é nosso dever e obrigação mudar isso e fazê-lo de maneiras realmente inteligentes e que também demonstrem cuidado por todos os envolvidos. Então, as perguntas que eu continuamente me faço na minha prática como artista e como um curadorx são: “como podemos ser co-conspiradores na libertação artística negra? Para aqueles que decidem fazer um trabalho que peneire traumas negros e que se relacionam com a supremacia branca, como podemos garantir que eles não sejam usados e como podemos, como produtores culturais, efetivamente e de forma duradoura, mudar as prioridades dentro das artes?” (OLAGBAJU, 2019, tradução nossa).

Grada Kilomba, citando bell hooks, diz que “a margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência. Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (HOOKS *apud* KILOMBA, 2019a, p. 69).

Deixamos as indagações de Yetunde Olagbaju e as palavras de Grada Kilomba ecoando aqui a título de conclusão deste capítulo para

⁷ “The other thing I want everyone to leave with is as curators, artist and gallerists, remind everyone we have the power to determine priorities within the field. We do not have to adhere to a kind of monolithic version of Blackness and I think that it is our duty and obligation to change that and do it in ways that are really intelligent and are also healing for everyone who is going to be involved. So, these are the questions that I continually ask myself in my practice as an artist as well as a curator is ‘how can we be co-conspirators in Black artistic liberation? For those who decide to do work that sifts through Black trauma, and relationship to white supremacy, how can we ensure that they are not taken advantage of and how can we as cultural producers effectively and in long lasting ways shift the priorities within the arts?’” (OLAGBAJU, 2019).

sermos constantemente levados a refletir sobre a ação não inocente de estarmos consumindo arte desde as margens, em que podemos desafiar ou reproduzir os sistemas opressores e violentos que herdamos do nosso passado colonial.

Referências

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Coleção Perspectivas do Homem).

HOOKS, bell. *Olhares negros*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019b. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/6652/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

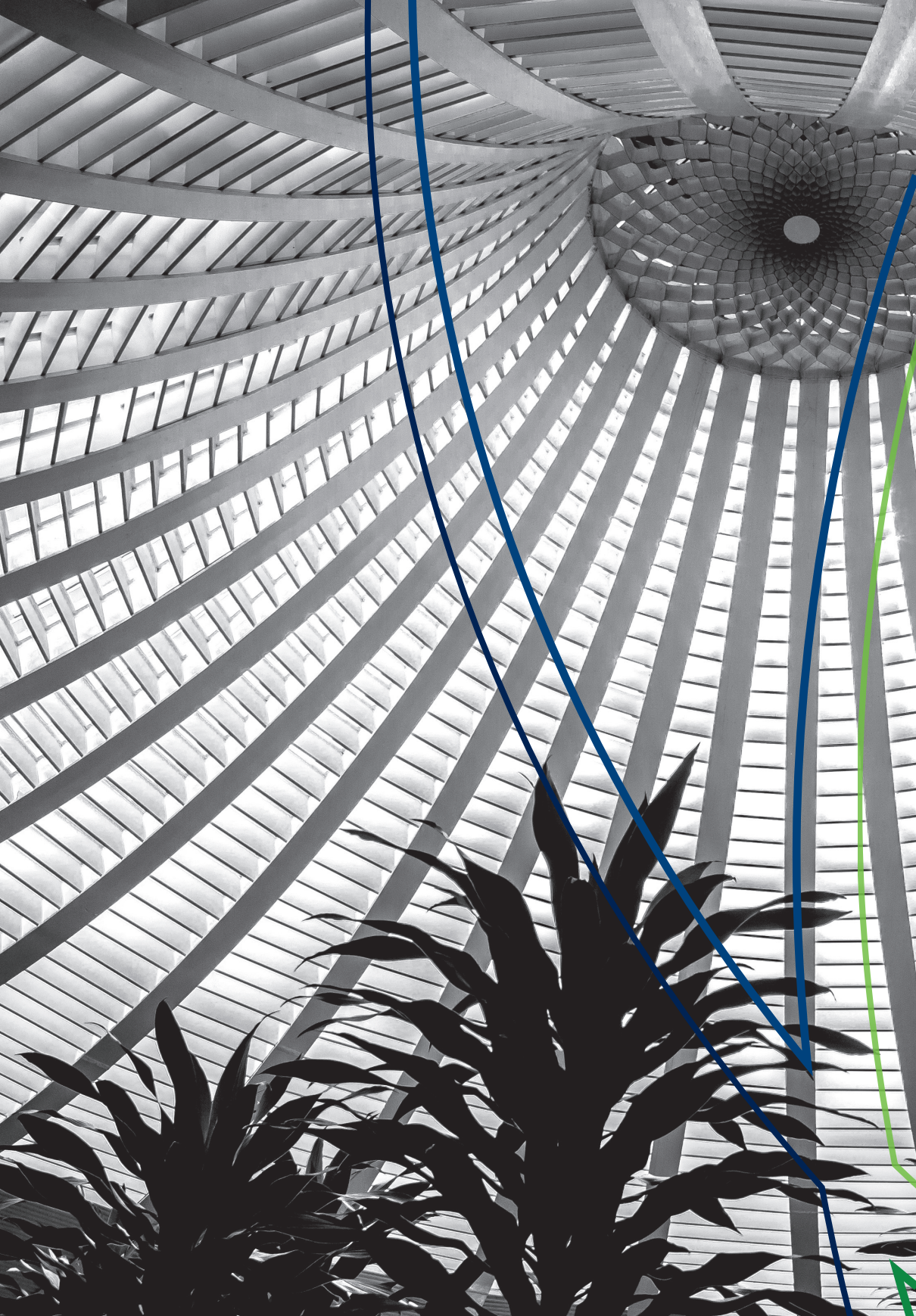
KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019a.

OLAGBAJU, Yetunde. Cultural Production & Story-Telling: Black Aesthetic & Political Power/Palestra Produção Cultural e Narração: Estética Negra & Poder Político. In: ANTI-BLACK STATE VIOLENCE ACROSS THE AMERICAS: POWER AND STRUGGLE IN BRAZIL AND THE U.S./SIMPÓSIO VIOLÊNCIA ESTATAL ANTIVIOLÊNCIA NEGRA PELAS AMÉRICAS: FORÇA E LUTA NO BRASIL E NOS EUA. Universidade de California, Berkeley, fev. 2019.

OLAGBAJU, Yetunde. *I Gave Myself Space to Go Back...Pt 2*. 2017. Disponível em: <https://yetundeolagbaju.com>. Acesso em: 7 jul. 2020.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

Literatura, Arte e Feminismos

Este volume reúne trabalhos escritos em um contexto adverso, que enfrentamos com a cuidadosa escrita e preparação de artigos que, agora entregues ao público, expandem os debates que aconteceram no II Encontro Literatura, Feminismos e Revolução, realizado em 2018 na Universidade de Brasília. Organizado por nosso Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, o tema do encontro de 2018 foi “As caças às bruxas e a ferocidade branca”. Esta obra reúne ainda outras colaborações qualificadas de pesquisadoras de várias instituições do país, as quais integramos numa ampla rede de diálogo que desejamos alargar para pensar questões relativas aos feminismos e aos estudos literários em perspectivas plurais.

Foto ao fundo:

Arquitetura
do Memorial
Darcy Ribeiro
(Beijódromo)/UnB.
Por Júlio Minasi.



EDITORA



UnB